



# La ilustración del libro a la luz de la teoría estética: el paradigma británico



Es de sobra reconocida la importancia que ha tenido la ilustración victoriana en el desarrollo posterior de esta actividad artística, sin embargo, ha sido menos descrita la suma de antecedentes y factores sociales, culturales, técnicos e ideológicos que conformaron, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, una coyuntura histórica única que permite definir la ilustración del libro como un medio artístico por derecho propio, e, incluso, ponerla en relación con la idónea expresión de conceptos clave para el pensamiento estético moderno y contemporáneo.

## El contexto británico

Los principales factores que potenciaron la actividad editorial anglosajona, desde mediados del siglo XVIII, fueron: el ascendente valor social que adquiere el lector en tanto persona ilustrada, el acceso de las mujeres a la clase de los lectores, la aparición de ediciones baratas y populares y, muy significativamente, el decisivo impulso que proporcionó la Primera Revolución Industrial. Una circunstancia añadida que sirvió para el florecimiento específico del libro ilustrado fue el coleccionismo de estampas artísticas que practicaron las clases medias al compás de su creciente enriquecimiento y formación cultural. A este respecto destaca la exitosa reproducción de grabados

### Autor

**Juan Martínez Moro**

Artista y profesor de la Universidad de Cantabria



### ⚡ Casamiento a la moda

Il. William  
Hogarth

a partir de óleos realizados *ad hoc* por el pintor William Hogarth quien, con series de estampas como las tituladas *La vida de un libertino* (1736) o *Casamiento a la moda* (1745), convirtió la edición en su principal fuente de ingresos.

A diferencia de Francia e Italia, con una mayor tradición iluminista e ilustradora, antes del siglo XVIII se habían producido en Gran Bretaña muy pocos libros comparables a las ediciones ricamente ilustradas de aquellos países. No será hasta mediados del siglo cuando despunte diferencial y significativamente la ilustración británica, gracias primero al reconocimiento que de la profesión de grabador y editor hace el Parlamento, dictando en 1735 un proyecto de ley de regulación y protección, y, en consecuencia, a una incipiente escuela de grabadores que se consolidará al abrigo de la creación de la Royal Academy of Arts en 1769.

En el tránsito entre los siglos XVIII y XIX el mundo editorial británico experimenta su impulso definitivo, principalmente debido a lo que fueron una serie de innovaciones técnicas trascendentales para la imprenta y la edición moderna. En lo que afecta a la ilustración, son tres los acontecimientos que revolucionan las técnicas de reproducción de la imagen con las que se lograba tanto una mayor cantidad de copias y calidad de registro, como también superar las limitaciones que lastraban los procedimientos de grabado históricos. Se trata de la mejora que hacia 1770 introduce en el grabado en madera la xilografía a “contrafibra” de Thomas Bewick; el descubrimiento de la litografía por Aloys Senefelder en

1798; y, por último, los adelantos en las técnicas calcográficas, con la invención del grabado al acero en los años veinte del siglo XIX atribuida a Thomas Goff Lupton. A ello hay que añadir otras innovaciones, como son la elaboración de papel con materias alternativas al algodón a partir de 1784, la fabricación de bovinas de papel continuo en 1798 y la invención de la máquina plano-cilíndrica tipográfica por Friedrich Koenig en 1812. Tras este periodo fundacional, la imprenta europea y americana entrará en una dinámica de progreso irreversible.

## El pretexto estético

En paralelo a este desarrollo infraestructural, la Gran Bretaña del siglo XVIII se caracteriza en el ámbito epistemológico por la trascendental definición de un nuevo sujeto de conocimiento, así como por el consecuente desarrollo de una incipiente ensayística estética romántica y moderna. El empirismo británico también fue el sustrato filosófico que sirvió para definir al propio artista y al espectador moderno. De hecho, las teorías del conocimiento de John Locke y David Hume se levantan sobre el más agudo y perspicaz sentido humano: la visión. El concepto dieciochesco de gusto estético que se deriva referirá no ya a una instancia normativa y académica exterior al sujeto, sino que se centra en el sujeto mismo y en los efectos que sobre él produce la recepción de la obra.

En 1712 Joseph Addison identifica en *Los placeres de la imaginación* una cierta negatividad en el origen de determinados placeres, solucionando la paradoja con una condición: la de que al contemplar el peligro el espectador se encuentre o sienta en una situación de seguridad. Esto le permite concebir ambas emociones, la de terror y la de placer, de forma simultánea, lo que sintetiza con la célebre expresión “*a pleasing kind of horror*”. Con ello Addison estaba incorporando definitivamente al territorio de la fruición estética contenidos de carácter negativo que solo encuentran su razón de ser en la esfera de la subjetividad emocional, que hasta entonces no habían sido explícitamente tenidos en cuenta por la tradición clasicista.

El concepto estético asociado a esta experiencia adquiere definitiva significación histórica con la aparición de la obra de Edmund Burke *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1757), en la que su autor ofrece una explicación empírica de dicho fenómeno desde una perspectiva psicológica y fisiológica. Burke discrimina de manera tajante entre lo bello y lo sublime, entendidas como categorías opuestas dentro de un nuevo orden estético. El sublime burkeano hunde sus raíces en la retórica

clásica de Longino (siglo I d.C.) y en Addison, pero evidentemente también en el terreno abonado por la tradición poética inglesa que viene del drama shakesperiano, la poesía de John Milton y la lectura sobrecogida de la Biblia. El sublime burkeano alcanzará su mayor entidad y proyección filosófica en las posteriores e influyentes estéticas de Immanuel Kant y Arthur Schopenhauer.

En resumidas cuentas, el derrocamiento del absolutismo de la categoría clásica de lo bello daba comienzo a la modernidad romántica, a la vez que la nueva categoría de lo sublime introducía un factor subjetivo determinante en toda experiencia estética. La definitiva interpretación anti-clásica que adoptará el sublime moderno, se vincula a un gusto por lo terrible, peligroso, abismal y soterrado; lo informe, oscuro e irracional; lo inacabado e incommensurable. O, dicho de otro modo, de todo aquello que, en un giro radical, traslada su centro de interés del objeto y la imitación naturalista, al sujeto y la proyección externa del orbe psíquico. Por ello este concepto tiene una importancia central no solo en el desarrollo de la estética y del arte romántico y posromántico, sino que señala la nueva definición del hombre moderno en su relación con el mundo y consigo mismo.

Lo sublime busca despertar en el espectador intensas emociones asociadas a su nueva posición existencial, situándolo frente al ominoso poder de las fuerzas de la naturaleza o de instancias terrenales y ultraterrenas, haciendo suyos los sentimientos de desorden, caos, terror y pánico, o de vértigo ante el vacío y la infinitud. Como se tratará a continuación, algunos de estos términos, como es la fuerte participación de la emoción y de los paradójicos “placeres de la imaginación” addisonianos, anuncian una estrecha relación entre el libro ilustrado y la ambiciosa experiencia estética que persigue despertar esta categoría. Uno de los mejores ejemplos de esta relación se encuentra en el conjunto de ilustraciones para el *Paraíso Perdido* de John Milton, que en 1827 realizó el pintor y grabador John Martin con un enorme éxito editorial. Para ello Martin utilizó la técnica de la “manera negra”, muy afín al gusto británico desde mediados del siglo XVIII, y considerada por Francisco Esteve Botey como el paradigma de la escuela inglesa de grabado.<sup>1</sup> Martin, sin embargo, abandona la tradicional representación de personajes o de pintorescos paisajes mediante templadas tonalidades, innovando la recreación plenamente romántica de sobrecogedoras atmósferas de inspiración cósmica y ultraterrena, algo que solo esta técnica podía darle. Atmósferas de misterio sin precedentes que, en imágenes como

<sup>1</sup> Cfr. Francisco Esteve Botey: *El grabado en la ilustración del libro*. Madrid, C.S.I.C., 1948.

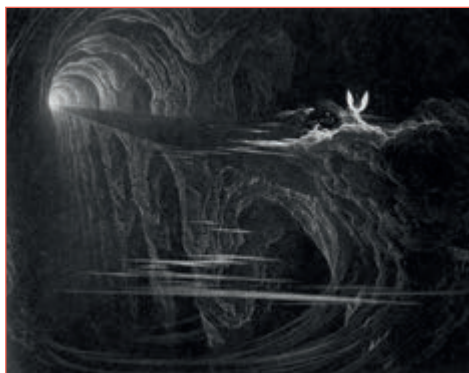
*Puente sobre el Caos*, manifiestan una impresionante, por su vertiginosa perspectiva en profundidad, representación del ultramundo.

## El lector-espectador

Como en el caso de cualquier otro soporte artístico, el libro, en tanto objeto físico, condiciona una singular situación interactiva con el sujeto. Esta se puede analizar en términos tanto ergonómicos como espaciales, pues su manipulación y uso establece unos parámetros concretos tanto para la lectura como para la contemplación de imágenes. Es decir, el libro ilustrado debe ser entendido como un soporte que determina, obviamente siempre con un cierto margen de variación, una manera específica de fruición visual. Si en el caso de la pintura mural, de la pintura al óleo, o de la escultura esta se establece en términos de movilidad y de distanciamiento variable entre el sujeto y el objeto, en el libro destaca el estatismo, preferentemente de tipo sedente, así como una distancia relativa entre la longitud máxima de los brazos y el enfoque óptico que requiera cada sujeto.

A consecuencia de ello aparece la construcción de un espacio íntimo o psíquico para la lectura y la visión frutiva –como forma más habitual de interacción que provoca el libro moderno, ya que evidentemente ambas actividades pueden ser también experimentadas en comunidad–, que se define desde la citada estabilidad sedente y concentrada, y cuyo límite periférico lo forman, en una sección, el ángulo del libro abierto y, en la opuesta, el cerco o abrazo corporal cuyo faro visual y centro neurálgico radica en la cabeza. Es más, se puede afirmar que este espacio demanda una especial iluminación según cada caso particular, las necesidades o los gustos del lector-espectador, con el fin de construir un mejor y personal ambiente en el cual disfrutar la obra.

En términos comunicativos el libro ilustrado se define por la participación de, al menos, dos canales en los que el sujeto queda definido como lector-espectador. Esta dualidad sensorial y cognitiva –que además implica potencialmente cierta intercambiabilidad de ambición sinestésica<sup>2</sup> –, trae consigo una mayor cap-



⚡ **El paraíso perdido**

Il. John Martin

<sup>2</sup> La experiencia sinestésica es un efecto de fusión en un único acto perceptivo de señales procedentes de diferentes sentidos, cuyo resultado sería, por ejemplo, el de oír colores, ver sonidos o saborear texturas táctiles.

tación de la atención del sujeto, reforzada por la íntima proximidad que favorece el manejo del libro. Por todo ello, el libro ilustrado debe ser entendido como una auténtica unidad artística, en la que sus elementos son inseparables formando parte de un fin totalizador, de una experiencia literario-visual plena e integrada. Una unidad plástica en la que texto e imagen se aportan y complementan en la búsqueda de una mayor efectividad sensorial, expresividad y significatividad.

Tal actitud está relacionada directamente con inquietudes e idearios plásticos y estéticos románticos, como es la búsqueda de la obra de arte total a través de la “reunión de las artes”, cuya finalidad última radica en provocar un efecto y una emoción más intensa en el receptor.<sup>3</sup> El libro ilustrado, concebido como un “todo”, se convierte en un campo idóneo para la manifestación de dichos ideales. Definidos los parámetros sensoriales y espaciales de proximidad e intimidad en los que se produce la lectura del texto y la contemplación de las ilustraciones, se puede aventurar que los mismos favorecen una situación que mueve al lector-espectador a un estado anímico y emocional “elevado” o, cuando menos, altamente concentrado.

La ilustración gráfica es, en dicho contexto, un artificio más de las artes visuales para concitar estados emocionales que buscan participar y trascender al logos, intención ésta de buena parte de la estética romántica asociada específicamente al concepto de lo sublime. Esta idea se corresponde con los requisitos que propugnaba Addison, esto es, el que desde la salvaguarda del estado sedente del sujeto-lector, su imaginación discurra a través de los más sobrecogedores paisajes, escenas, acciones y personajes. Tal situación queda constatada además por el lugar frecuente en que se sitúa al espectador potencial en el espacio de lectura. Se trata ineludiblemente de un punto de vista en prudente distancia, donde poder apreciar el conjunto de la escena desde un plano exterior y dominante mediante perspectivas aéreas, leves picados y contrapicados, tal y como se puede comprobar en las ilustraciones de John Martin.

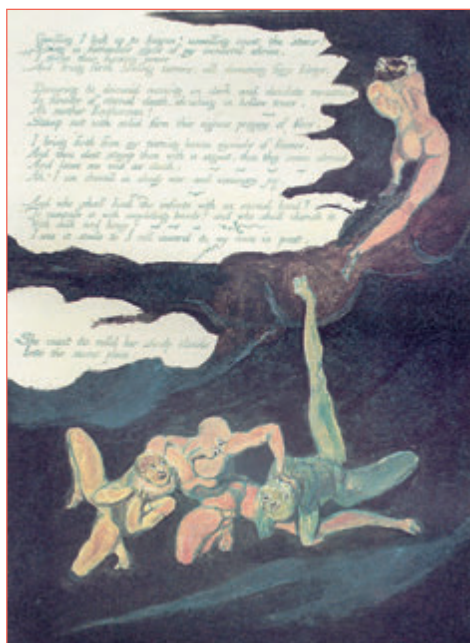
Un importante apoyo a esta interpretación, la proporciona uno de los más singulares artistas de todos los tiempos que, graciosamente, está radicado en el periodo que nos ocupa, William Blake. Poeta y

---

<sup>3</sup> La *Gesamtkunstwerk* fue definida por el compositor Richard Wagner, con ello aludía a la necesaria integración en el género operístico de música, teatro y artes visuales, en una unión que llevaría a superar las limitaciones parciales de unas y otras disciplinas artísticas.



artista plástico, Blake es un puro espíritu creador que integra texto e imagen en una misma voluntad artística, la de transmitir una mayor y más intensa emoción. En su obra autoeditada se produce la plena identidad y fusión orgánica de los planos verbal e icónico, hasta el punto de que ambos forman una unidad compositiva sobre la página, inédita desde la Edad Media. Es evidente que Blake no fue ajeno a la nueva estética de lo sublime, y así en uno de sus más célebres libros ilustrados, *Matrimonio entre el Cielo y el Infierno* (1793), escribe: «...pintar de un modo infernal, con corrosivos, que en el Infierno son salutíferos y medicinales...», y con ellos «...desvanecer superficies aparentes, y mostrar el Infinito que había sido escondido».



## “Lo bello y lo sublime” fabulado

El cuento *La Bella y la Bestia* tuvo su primera versión publicada en Francia en 1740 por Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, aunque ha sido la versión reducida de Jeanne Marie Leprince de Beaumont, editada en 1756 y traducida al inglés al año siguiente, la que ha alcanzado a la postre mayor difusión, permaneciendo aún vigente su función simbólica en el imaginario contemporáneo.

⤴ **Página de  
Europa, una  
profecía**  
Il. William Blake

La fábula ofrece una feliz concordancia con algunos conceptos estéticos manejados aquí. De hecho, *La Bella y la Bestia* puede ser considerada una narración emblemática de la estética dieciochesca descrita, simbolizando sus dos personajes principales a la Belleza clásica y al Sublime romántico, así como su eventual tirante relación y reunión final, el propio devenir de la consecuente estética contemporánea. Para Tonia Raquejo en este cuento, «la versión infantil de la realidad (tramada en un discurso inconsciente), ilustra el pensamiento filosófico ofreciéndonos una nueva dimensión de su entramado intelectual aparentemente consciente».<sup>4</sup>

El argumento se articula en una dialéctica de contrarios entre sus dos personajes principales. Por una parte la plena conciencia

<sup>4</sup> Cfr. Tonia Raquejo: “La bella neoclásica y la bestia romántica: historia de un desenlace feliz”, revista *La Balsa de la Medusa*, Ed. Visor, Madrid, 1992, nº 23, pp. 5-18.



❖ **La Bella  
y la Bestia**  
Il. Charles Lamb

❖ **La Bella  
y la Bestia**  
Il. Walter Crane

ilustradas una amplia variedad de soluciones. Así, en el ámbito británico, Charles Lamb en 1813 y Walter Crane en 1874 muestran un jabalí, mientras que Eleonor Vere Boyle recrea en 1875 una especie de morsa o de descomunal topo con colmillos. En otros tiempos, medios y contextos, Jean Cocteau en 1946 concibe para la gran pantalla un extraño felino, Ricard Doyle en 1977 representa una especie de oso, mientras que Disney elabora en 1992 un híbrido entre búfalo y león. Todas ellas tienen un denominador común zoomorfo asociado a características turbias, lóbregas, informes y de costumbres escatológicas, tales como son la

de Bella manifestada en términos de bondad, inteligencia, autocontrol, cultura, perfección..., todas ellas civilizadas y elevadas cualidades; y, por otra, la ambigua, temperamental, inestable e impredecible figura de Bestia con sus excesos, furia y escasez de signos y conductas cívicas. En las ilustraciones al texto la definición de ambos queda además reforzada por los atributos figurativos con que han sido dotados, siendo Bestia la que ofrece una mayor apertura e indefinición formal de origen, pues Leprince no da descripción de este ser, tan solo se refiere a él como “una fiera horrible”.

Tal carencia ha hecho que el personaje ofrezca a lo largo de las distintas versiones ilustradas una amplia variedad de soluciones. Así, en el ámbito británico, Charles Lamb en 1813 y Walter Crane en 1874 muestran un jabalí, mientras que Eleonor Vere Boyle recrea en 1875 una especie de morsa o de descomunal topo con colmillos. En otros tiempos, medios y contextos, Jean Cocteau en 1946 concibe para la gran pantalla un extraño felino, Ricard Doyle en 1977 representa una especie de oso, mientras que Disney elabora en 1992 un híbrido entre búfalo y león. Todas ellas tienen un denominador común zoomorfo asociado a características turbias, lóbregas, informes y de costumbres escatológicas, tales como son la oscuridad (el topo, el jabalí y el oso, animales de pelaje negruzco, sucio, duro e hirsuto); la fuerza animal, la fiera y el salvajismo (el jabalí, el oso, el búfalo y el león); la fealdad o cierta informidad (la morsa, el topo y el jabalí); la glotonería (el jabalí y el oso); y, en general, un amedrentador tamaño, ya que desde la primera a la última de las representaciones de Bestia el contraste con el cuerpo frágil de Bella agudiza su brutalidad.

*La Bella y la Bestia* evoca asimismo el viejo mito que subyace en la historia de Psiquis y Cupido, narrada en el *Asno de oro* de Apuleyo (S. II d. C), también conocido como *Las Metamorfosis*. Y, efectivamente, es la metamorfosis el *leitmotiv* de la obra, no solo en el caso evidente de Bestia, sino





también en el de Bella. Esta última sufre una transformación que tiene que ver con el miedo a enfrentarse al abismo de la pérdida de la virginidad y la entrada en la edad adulta. La metamorfosis es, así pues, un elemento base del argumento, definida por un proceso madurativo ligado al comportamiento ético de los personajes que les lleva, al fin, a unirse. Las ilustraciones cobran por ello una importante función añadida, al servir de constatación visual del radical proceso de transformación fisiológica que especialmente experimentará Bestia.

Autores como Bruno Bettelheim han declarado que fijar una imagen, la del ilustrador en cada caso, coarta la imaginación del lector de fábulas.<sup>5</sup> Esta opinión está basada en una idea preconcebida, según la cual la imaginación de todo lector se dispara automáticamente ante cualquier estímulo literario, elaborando de modo espontáneo y natural figuras virtuales. Evidentemente esto no es sino una generalización cuando menos no contrastada. El problema radica en enfocar el debate sobre la pertinencia de la ilustración de textos en base a lo que es una dudosa actividad de la imaginación y no, como en la presente propuesta, en el análisis fenomenológico de un medio de expresión artística capaz de aunar, al menos, dos lenguajes en un artificio singular, el libro ilustrado, cuyo objetivo es despertar en el lector-espectador una más intensa y penetrante (y, en su caso, también sublime) experiencia estética.



⚡ **La Bella  
y la Bestia**  
Il. Eleonor  
Vere Boyle



<sup>5</sup> Bruno Bettelheim: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Ed. Crítica, Barcelona, 1990, p. 85